
VICENT MARTINES

*UT PICTURA POIESIS: TEXT I IMATGE, MIMESI I REALITAT QUANT A *TIRANT LO BLANCH***

1. OBJECTIU

En aquest treball mostrem alguns dels resultats i una part del marc conceptual del projecte de recerca «Base digital d'Imatges de referencialitat per a la història de la literatura i la cultura de la Corona d'Aragó Medieval», al si d'IVITRA (Divisió d'Història de la Cultura).

Pretenem oferir una visió interdisciplinària per entendre millor els clàssics de la literatura catalana medieval, contextualitzar-los en el seu temps i acarar la mimesi que ofereixen amb la realitat en què van ser escrits i rebuts.

Obres narratives de ficció com ara *Tirant lo Blanch*, que no tenen cap il·lustració en la versió original (València, 1490; Barcelona, 1497), sí que estan dotades d'una gran plasticitat en el seu llenguatge o codi literari que permet, per tan nombroses com són, detallades i ben integrades les descripcions i les referències als *realia* en el seu entramat

(*) Aquest treball forma part de la línia de recerca que desenvolupem, al si d'IVITRA (Institut Virtual Internacional de Traducció) i del CIEAHCA de la Universitat d'Alacant amb els projectes de recerca següents: «Base digital d'Imatges de referencialitat per a la història de la literatura i la cultura de la Corona d'Aragó Medieval» (Vicerectorat de Tecnologia i Innovació Educativa); «Investigación y traducción de obras literarias europea, I: Ausiàs March poliglota; II: *Tirant lo Blanch* poliglota» en el marc del conveni plurianual de recerca entre l'Institut Cervantes i IVITRA-UA; «Clàssics Valencians Multilingües» (GValenciana, GVo5/180); Xarxa d'Excel·lència Europea & Special Targeted Research Project (STREP «TRAMICTEK») (FP6-IST/NG-NoE/STREP-2004-64988-QEW6SNMTXU; MEC: HUM2004-22980; GV: IIACDI/2004/8; UA: ACPE_2002-2004).

textual, fins i tot veure (o «visualitzar») el que s'hi narra. De fet, la versemblança, la coherència i la unitat compositiva que tant caracteritzen *Tirant lo Blanch* rau en gran part en la trenada imbricació entre elements de la vida quotidiana, ambientació, sentiments i relacions, i la trama pròpiament dita. La novel·la de Martorell és coherent amb el seu temps, també en la «visualització» per descripció i per narració de fets i expressió de sentiments de tot un complex món de referències culturals que eren llocs comuns o, almenys, coneguts al seu temps i que podem trobar en l'art coetani.

D'altra banda, així podem calibrar millor —de fet, veure'l— el grau de mimesi i de recreació o reelaboració en l'obra de Martorell: la imatge ideal de la cavalleria, de l'amor (cortés), de la defensa de Bizanci i de l'alliberament de tot el Nord d'Àfrica del «jou» musulmà, just en un moment en què Constantinoble ja havia caigut...

2. TEXT I IMATGE: *OCULIS SUBIECTA*

El coneixement no és una expressió aïllada, com tampoc no ho és la literatura. És important tenir una «visió» més completa de l'objecte d'estudi. L'Edat Mitjana i el Renaixement no són en absolut èpoques de què no hi haja una immensa quantitat i diversitat tipològica d'imatges que puguen fer-ne més comprensible la contextualització, i fins i tot poden permetre'ns tenir davant els ulls o, com en deia Horaci —*vid. infra*— *oculis subiecta* la matèria, les *realia*, els objectes d'estudi i anàlisi conceptual.

Gustave Flaubert s'oposava ferrenyament a la idea d'emparellar paraules i imatges. De fet, no va permetre mai, mentre va viure, que il·lustressen les seues obres. Considerava que les imatges pictòriques reduïen el que era universal a allò particular (Flaubert 1926-1933). A desgrat d'això, l'articulació de les imatges amb els textos i els seus contextos és, senzillament, essencial: facilitar que els lectors puguen concretar els universals i les espècies que s'expliquen en l'obra (AA.DD. 2002). Tinguem en compte que acabem de dir «lectors», tot i que els índexs d'analfabetisme en l'Edat Mitjana no eren en absolut comparables amb els de l'actualitat, per aclaparadorament superiors; això encara accentua més la importància de les imatges en els textos medievals i més encara en els que tenen vocació de proporcionar coneixement, com el *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud (escrit a la fi dels vuitantes del s. XIII, a Besiers) —sobretot l'esplendent còpia feta a Lleida el 1324, conservada a la Biblioteca Nacional de Rússia a Sant Petersburg (Ferrando 2007; Martines 2007)— o en aquells que, tot i ser de

ficció, contenen il·lustracions i no poques via la descripció i l'emmarcament detallat de la trama en els contextos ficcionals i dotats de versemblança.

En aquest darrer extrem, fan bona la màxima horaciana de l'*Epistola ad Pisones*: «*ut pictura poesis*». Per a les obres emmarcades en el «cercle del coneixement» medieval o que tenen un *prodesse* doctrinal vocacional, com ara els textos fets expressament per a il·letrats com la *Biblia pauperum*, les imatges tenen una importància evident i formen part inexcusable del seu mateix discurs literari o d'idees. També és així quan, via les descripcions, les referències o el desenvolupament mateix de la trama, obres narratives, com ara *Tirant lo Blanch*, construeixen tot un món possible ficcional basat en la versemblança —com ja s'ha dit tant quant a aquesta obra nostrada— i en el reflex quasi immediat de components del món, la història, la vida quotidiana, el pensament, els sentiments, les expectatives, les armes, els amors, l'art edilícia, etc. del moment en què és escrita l'obra, que són el context immediat i creïble de la trama. Parlem de les imatges escrites, descrites o simplement integrades, per no dir empeltades, en el discurs mateix de l'obra, del qual formen part consubstancialment. Fan bona l'afirmació de Magritte «Ceci n'est pas une pipe», al peu d'un seu dibuix hiperrealista d'una pipa: certament aqueix dibuix no és una pipa, sinó només una representació, la descripció gràfica d'una pipa, mimètica, (hiper)realista, i *només* una ficció. Aquest Magritte esdevé una actualització de la poètica horaciana. Pel que ara ens fa al cas, i quant a la virtualitat visual i com a conferidores de ficcionalitat, les descripcions i les *realia* en obres «no il·lustrades» —com ara *Tirant*—, convé tenir ben en compte que és en les descripcions, en el conferiment de la impressió de versemblança del món, societat o context en què s'esdevé la trama, que tenim els fonaments de la coherència intrínseca de la novel·la de Joanot Martorell.

Si passem per alt la dissintonia d'aquesta novel·la amb un fet històric cabdal —quan Martorell comença a escriure la seua novel·la, pel gener de 1460 segons diu al Pròleg, Constantinoble ja feia 6 anys i 8 mesos que havia caigut en mans dels turcs—, és innegable que *Tirant lo Blanch* és una obra de ficció coherent, quant a l'ambientació, quotidianitat, personatges, sentiments i composició de món i reflex de la societat ideal en què s'esdevé tot el que narra. I diem «ideal» perquè en aquesta obra tot és vist amb ulls —i influències o deutes textuais— de la cultura cortés medieval occidental, de manera que la Constantinoble del *Tirant lo Blanch* és el *summum* del luxe i el refinament, però sense gaires —per no dir-ne cap— concessions orientalizants ni bizantines. *Tirant lo Blanch* veu la Segona Roma, Constantinoble, amb ulls romànics i occidentals, com el

centre o l'essència d'Occident, on tants anhels i cobejances d'occident havien convergit, no sols per salvar-la dels turcs —ja des del Girart de Rosselló (Martines 1999)—, sinó per emparar-se'n, amb la Quarta Croada (1208) o amb els ajuts de Roger de Flor i els seus temibles almogàvers. *Tirant lo Blanch* concep i expressa una Constantinoble «occidental» i en això és totalment coherent, en tota l'ambientació.

Aquest, la coherència, és un dels principis fonamentals de tota obra segons Horaci en la seua *Epistola ad Pisones* (Silvestre 2000: vv. 119-124):

aut famam sequere aut sibi convenientia finge
scriptor honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
sit Medea ferox invictaque, flebilis Ixo,
perfidus Ixion, Io vaga, Tristis Orestes.

Tan important és la coherència, doncs, que d'això també depenia la fama i la pervivència de l'obra i de l'autor.¹

Prova i fermança d'aqueixa coherència és que *Tirant lo Blanch* no crea ni conté centaures, és a dir, és una obra de ficció en la qual es consuma també el *principi* horacià —per dir-ho amb els mots de la traducció catalana, ja «clàssica», de Llorenç Riber (Bassa & Riber 1927: 124b)— d'unitat de l'obra literària i que gaudeix d'una mestria expressiva quasi plàstica, semblant a la que igualava pintors i escriptors segons Horaci (Silvestre 2000: vv. 9-13):

[...] pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
scimus et hanc ueniam petimusque damusque uicissim;
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes auibus gementur, tigris agni

I és que com diu Horaci, amb mots catalans de Riber (1927: 129-130): «Allò que entra per l'orella mou l'ànim més peresosament que allò que es passa sota els ulls fidels i de què l'espectador es dona compte». Amb mots d'Horaci (Silvestre 2000: vv. 179-182):

1. *Vid.* els comentaris, extensos, pulcres i encertats, a aquest passatge de Brink (1971: 197-198).

aut agitur res in scaenis aut acta refertur
segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator.²

Els comentaris de Brink a aquest passatge (Brink, 1971: 245-246) i especialment quant a *oculis subiecta* ens posen en la pista de la remissió que s'hi conté quant a la plasticitat necessària en tot text de ficció que a més no és una *fabula*, i quant a la importància, en això, de la *descriptio* com a recurs conferidor de coherència i versemblança (Brink 1971: 197-198, 218, 223-224 i 355). Segons Horaci (Silvestre 2000: vv. 21-23):

[...] amphora coepit
institui; currenta rota cur urceus exit?
denique sit quoduis, simplex dumtaxat et unum

En aquest *unum* tenim una referència clara al fet que l'obra ha de ser unitària i coherent, i remet això al precepte de la retòrica aristotèlica que el preceptor d'Alexandre el Gran va contenir en *ἐν* dins d'*ἐν καὶ ἐλόν* (Brink 1971: 104).

Això i que si es vol fer una àmfora no s'ha d'acabar fent un pitxer... ens retorna a l'Horaci —també d'arrel aristotèlica— que insisteix a remarcar les remissions a la importància de la *descriptio* que hi ha en la màxima *ut pictura poesis* i del seu lligam amb la versemblança, especialment en textos que no són només *fabulas*, sinó que tenen una vocació de *prodesse*. Això, insisteix Horaci (versemblança, unitat, coherència), conferirà fama i assegurarà la pervivència de l'autor (Silvestre 2000: vv. 338-346):

ficta uoluptatis causa sint proxima ueris,
ne quodcumque uelit poscat sibi fabula credi
neu pransae Laminae uiuum puerum extrahat aluo.
centuriae seniorum ahitant expertia frugis,
celsi praetereunt austera poemata Ramnes.
omnetulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariteuque monendo.
hic meret aera liber Soriis, hic et mare transit
et longum noto scriptori prorogat aeuum

2. *Vid.* els comentaris a aquest passatge de Brink (1971: 245-246), especialment quant a *oculis subiecta* i a la remissió que s'hi conté a la plasticitat necessària en tot text, a la importància de la descripció com a recurs.

Aristòtil (2000, *De Anima*, l. III, cap. 7, 435-15.20) afirmava que les imatges són necessàries per a qualsevol procés de pensament i de coneixement:

Para el alma pensante las imágenes ocupan el lugar de las percepciones directas, y cuando el alma afirma o niega que esas imágenes son buenas o malas, entonces las evita o las busca. Por eso el alma no piensa nunca sin una imagen mental.

Tal vegada no cal ser tan categòrics, si bé es tracta d'això mateix quant als textos que, com, per exemple, el *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud, ricament i profusament il·luminat —especialment el ms. copiat a Lleida a principis del XIV—, s'emmarcaven en el que en l'Edat Mitjana es definia com a obres del «cercle del coneixement» en una clara, literal i transparent traducció del grec εγκυκλιος παιδεία; no oblidem que el terme *enciclopèdia* es va encunyar en el sentit modern en el s. XVIII (Beyer de Ryke 2002: 1).

3. UT PICTURA POIESIS: PINTURA I LITERATURA

El categòric d'Aristòtil es pot matisar una mica si tenim en compte que el filòsof Francis Bacon, en el s. XVI, ja comentava que, per als autors clàssics, totes les imatges que el món ens oferix estaven guardades ja en la nostra memòria des del moment de nàixer. D'aquesta manera, el coneixement i la transmissió que en fem els éssers racionals constitueixen, en definitiva, una dinàmica entre el record —Plató— i l'oblit —Salomó— (Bacon 1986: [assaig] LVIII). Manguel (2000: 21-22) ens diu, a aqueix respecte:

Si esto es verdad, entonces todos nos reflejamos de algún modo en las numerosas y variadas imágenes que nos rodean, puesto que forman ya parte de quienes somos. [...] Sea que descubramos en esas imágenes circundantes los recuerdos desvaídos de una belleza que alguna vez fue nuestra (como sugería Platón), sea que nos exijan una interpretación fresca y novedosa por medio de las posibilidades que el lenguaje ofrece (como intuía Salomón), somos en lo esencial criaturas hechas de imágenes, de representaciones. [...]

Para quienes pueden ver, la existencia transcurre en un continuo despliegue de imágenes captadas por la vista y que los otros sentidos realzan o atenúan, imágenes cuyo significado (o presunto significado) varía constantemente, con lo que se construye un lenguaje de imágenes traducidas a palabras y de palabras traducidas en imágenes, a través del cual tratamos de captar y comprender nuestra propia existencia.

Las imágenes que componen nuestro mundo y nuestra tradición son símbolos, signos, mensajes y alegorías. O acaso son tan sólo presencias vacías que llenamos con

nuestros deseos, experiencias, interrogantes y pesares. En cualquier caso, las imágenes, como las palabras, son la materia de que estamos hechos.

Com diem, ni la literatura ni el coneixement són expressions aïllades. No es tracta de desvirtuar l'explicació d'un concepte o d'una obra literària, ans al contrari, mostrar elements i visions que puguin facilitar la comprensió del missatge o, si més no, contextualitzar-lo i que se'n tinguin més referents (Gómez Pin 2002; Fergusson, 1956). L'horaciana *ut pictura poesis* amera la concepció de l'art, literari i visual, al llarg de la història en general i, en concret, de l'Edat Mitjana i del Renaixement (Llig 1982; Kristeller 1986). No era, no obstant això, una innovació completa d'Horaci. Ja en la Grècia antiga les arts plàstiques basaven la seua legitimació en la seua «literaturització» (Le Coat 1975), és a dir, en la seua capacitat d'explicar històries i, al mateix temps, de fer seus els preceptes de la retòrica i de la poètica, el cànon literari i, alhora, de poder fer de tal manera compressible el coneixement (Calvo Serraller 2002: 14). Així, és molt significatiu —almenys tant com en Horaci— que Aristòtil, en la seua *Poètica*, establisca sovint paral·lelisme entre els diferents gèneres literaris i els pictòrics, com si, de fet, no hi haguera gaire separació entre aquestes formes d'expressió artística; i, en això, és precursor d'Horaci (Aristóteles, Horacio, Boileau, 1982: § 1454b):

Y puesto que la tragedia es mimesis de seres mejores que nosotros, es preciso mimetizar a buenos retratistas; pues estos, al restituir la forma particular de los que retratan, los hacen parecidos, pero los pintan más bellos; así también el poeta al imitar a los hombres irascibles y perezosos u otros que tengan en sus caracteres rasgos de este tipo, aun siendo tales que los haga elevados (un ejemplo de dureza es también el que nos proporciona Homero con el bueno de Aquiles). Esto es lo que se debe observar y, además de esto, las cosas que de acuerdo con las sensaciones acompañan a la poética [...]

Puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean.

Les formes d'expressió del coneixement —que per a l'Edat Mitjana és com dir de «creació» de coneixement— i de l'art interactuen entre si. Així ho podem comprovar en nombroses ocasions. Podríem citar-ne molts exemples: en serà prou citar que, en una de les sales del palau de l'Aljaferia de Saragossa, el rei Pere IV d'Aragó, el Cerimoniós, va fer pintar al fresc una escena relativa al *Roman de Jaufré*. No volem oblidar

—malgrat altres nombrosos casos que no citarem ací— que el cineasta italià Pasolini pràcticament reproduïx al detall l'estructura de la composició d'*El Descendiment*, de Pontorno, en una seqüència de la seua pel·lícula *La ricotta*. És molt més que una coincidència i esdevé una clara voluntat epistemològica de confluència creativa entre la sintaxi d'aqueix clàssic de la pintura italiana i aquest clàssic del cinema contemporani. Potser aquest siga un exemple més marcat si atenem a la distància cronològica i d'estat de món entre els dos referents. El mateix podem dir també respecte a Pasolini i les seqüències del Paradís i de l'Infern en la seua versió cinematogràfica del *Decamerone*, per a les quals va seguir, clarament, el fresc del Judici Final que Giotto va pintar en la capella dels Scrovegni, a Pàdua (Prette & de Giorgis 2002: 183).

Un cas paradigmàtic de com es poden difuminar les fites entre literatura, pintura i transmissió de conceptes morals o científics que es trenen entre si i conformen un complex feix de referències mútues, poden ser les tres taules de Sandro Botticelli que representen *La història de Nastagio degli Onesti* (Museu del Prado, Madrid). En «pittura molto vaga e bella» (Botticelli) «fece di figure piccole la novella del Boccaccio di Nastagio degli Onesti» (Vasari 1966: III, 514). El tema d'aquesta obra és el de Nastagio degli Onesti i el seu amor per la filla de *misser* Paolo Traversari, que es conta en la novel·la quarta de la cinquena jornada del *Decamerone*, de Boccaccio. Les imatges són cruentes. La moralitat és que les dones han de desterrar tota crueltat dels seus cors i atendre (i accedir) als requeriments amorosos dels hòmens.

Aquest és un tema molt conreat en l'Edat Mitjana: el castic de la dona que no s'entrega a l'home o el «purgatori de la bellesa cruel», que ja trobem, en Andreas Capellanus —llibre I, cap. VI, secció D (Capellanus 1990; Capellanus 2006)— i en la *Patrologia Latina* —CCXXII, col. 734 (Migne 1993-1995)— i en el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais —llibre XXIX, cap. 108 (Beauvais 1473; Ruhe 1969)—. També hi ha elements de la *Divina Comèdia* (Alighieri 2004) de Dant (*Inferno*, III, v. 22; XIII, vv. III-III5; o XXVIII, vv. 21-22). El que narra Boccaccio també havia de tenir una significació històrica en el context de la Florència rampant del s. XIV, en la qual la «textura» dels matrimonis variava substancialment (Cast 2002). Boccaccio observava que cada vegada hi havia més hòmens que es casaven a edats més madures, la qual cosa facilitava més la decadència dels llinatges emprenedors i de Florència mateixa. Dant (Alighieri 2004) es dolia (*Purgatorio*, XIV, vv. 97-109) d'això mateix i, de fet, citava dues de les famílies que apareixen en aqueixa mateixa novel·la del *Decamerone* i en els quadres de Botticelli, els Traversari i els Anastagi, ambdós ja esdevingudes bastards.

Potser per això s'atén tant a les despeses i al luxe del casament. En definitiva és una reacció o, només, la constatació d'uns reequilibris socials (Speight 1983; Ricketts 1997; Hirsh 1997).

En definitiva es tracta del concert de representacions del macrocosmos i del microcosmos (Wagner, 2002: 91-93) que podem seguir quan un mateix motiu històric o mitològic ha estat representat en la literatura i en les arts plàstiques al llarg de la història, com «Laocoont i els seus fills», que forma part de l'*Eneida* virgiliana si bé no n'hi ha referències en l'*Odissea* homèrica. Així, podem veure aquest tema en el grup escultòric homònim conservat en els Museus Vaticans —de fet en va ser la llavor— o, per exemple, en el quadre d'El Greco conservat en la National Gallery of Art, Washington (EUA), molts segles després, i comparar-ho amb els textos escrits que se n'han conservat.

També podem contrastar algunes de les diverses plasmacions dels tòpics continguts en la *Metamorfosi* d'Ovidi, obra i autor fonamental en la cultura occidental medieval romànica; tant que hi ha qui diu que es tracta de la «Bíblia dels pintors», almenys del Renaixement (García Gual 2002: 281). Un gran conreador d'aquestes *transformacions* va ser Rubens (Vosters 1990), qui coneixia prou aquest i altres clàssics literaris:

Rubens es un pintor de talante profundamente humanista. Fue un buen conocedor del mundo antiguo, y estuvo vinculado, a través de su hermano, con el círculo del gran erudito y editor Justo Lipsio. Le gustaba leer libros clásicos y meditar sobre sus lecturas. Podemos verlo en algún caso ejemplar de recreación de un tema sobre textos ovidianos que nos parece reflejar directamente el efecto de tales relecturas, como es su versión final del mito de Diana y Calisto.

En Rubens es dona el que els entesos en la Història de l'Art anomenen «poesia silenciosa». En ell la «pintura és poesia muda, i la poesia pintura amb paraules» (García Gual 2000: 292). Fins i tot podem trobar-nos casos de «poesies» pintades, com les que Tiziano va fer per a Felip II, entre 1553 i 1562. El 23 de març de 1553 Tiziano contestava a una carta del llavors encara príncep Felip, amb data del 12 de desembre de 1552. El pintor li feia saber que *interim metto a l'ordine li poesie*. La sèrie de les *poesie* de Tiziano està formada per diverses composicions de tema mitològic (*Dànae* i *Venus i Adonis* —Museo del Prado—, *Perseu i Andròmeda*). Aquestes obres incideixen en el tema de les *transformacions* ovidianes i, de fet, influeixen directament en Rubens, que no deu poc a Tiziano i no sols és el *rifacimento* de la *Venus de l'espill*, hi ha també les «intertextualitats» pictòriques evidents de l'*Adam i Eva* de Tiziano en l'obra homònima de Rubens.

Tiziano havia estat pintor a Ferrara i a Màntua, i també en la Roma on Miquel Àngel, que arrasava amb el seu geni, no li va poder fer ombra. Tiziano coneixia perfectament els clàssics. Per a ells les ovidianes *metamorfosis* (Checa 2002: 150-151) eren un motor actiu per a la inspiració dels pintors per raons de plasticitat literària:

El comentado éxito de las *Metamorfosis* se debió, entre otras razones, al valor plástico, narrativo y en cierta manera pictórico de su descripción de las historias de los dioses de la gentilidad. Por ello, multitud de palacios y casas de la época, por no hablar del sinfín de estatuas y pinturas que aparecían en los arcos y entradas triunfales tan frecuentes en este momento, no dudaron en recurrir a Ovidio en el momento de narrar las fábulas de la Antigüedad. [...] las historias de Ovidio llegaron a ser concebidas como auténticas imágenes y cuadros de un pasado que, poéticamente, se quería rememorar. Todo ello, sin olvidar, naturalmente, que el tópico horaciano 'ut pictura poesis' funcionaba de manera lógica y natural en los ambientes cultos de la época, y que constituía uno de los fundamentos capitales de la idea de la actividad artística de la época.

En una altra obra de Tiziano, posterior a les *poesie* mitològiques que va enviar a Felip II, es pot veure, una vegada més, aqueixa relació entre literatura, conceptes morals i arts visuals i ens il·lustra sobre el lligam, quasi lògic, entre imatge i text: *Tarquini i Lucrecia* (finals de 1571). Aquesta obra es basa en una història romana que es troba en Tit Livi, els *fasti* d'Horaci i el *de claribus mulieribus* de Boccaccio. En aquest cas i en els seus *poesie* pictòriques, Tiziano segueix la tradició clàssica i realitza una mimesi molt determinada, que es convertirà en cànnon, a partir del seu coneixement de les obres literàries. Es tracta d'una iconografia que marcarà la pràctica pictòrica occidental (Checa 2002: 153).

En aquest concert de grans pintors que beuen de la tradició cultural i literària, hem d'incloure Velázquez. Una magna exposició celebrada al Museu del Prado titulada *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada del Siglo de Oro* (19 de novembre de 2007-24 de febrer de 2009, comissari: Javier Portús) presenta formalment i solemne aquest magnífic artista com un veritable «pintor de historias» i estableix la textura de la seua forma de «narrar-les». Acara obres tan emblemàtiques seues com ara *La Venus del espejo* amb les versions, ja citades ací, de Tiziano i de Rubens. Com podem llegir al catàleg virtual oficial de l'exposició (Velázquez 2007a):

algunas de sus obras más representativas se mostrarán emparejadas con las de otros grandes artistas de temática similar, como *Los borrachos* y *Joven con cesto de frutas* de Caravaggio, la

Venus del espejo y Las tres Gracias de Rubens, o *Cristo crucificado y el Cristo yacente* del escultor Gregorio Hernández.

D'aquesta manera hom pot calibrar millor la proposta «narrativa» del pintor Velázquez. A tall del cartó per a tapís *Las hilanderas*, al catàleg oficial on explica la concepció i estil artístics de Velázquez en termes de crítica literària i referències a intertextualitats (Velázquez 2007b):

el pintor se convirtió en ese tiempo [quan va pintar aqueixa obra] en uno de los *narradores* más sutiles de su época. A través del color y de la perspectiva aérea consiguió establecer una relación muy fluida entre los diferentes planos espaciales e integrar en una unidad los numerosos elementos con valor narrativo. Las protagonistas de la escena son la diosa Palas y Aracne, una mortal con extraordinaria habilidad para el arte de la tapicería. Tras discutir sobre sus respectivas facultades, la diosa, herida en su soberbia, convertirá a su rival en araña, argumentando que había osado representar los amores de Júpiter, su padre. Uno de esos episodios aparece en el tapiz del fondo, que está basado en el Rapto de Europa que pintó Tiziano para Felipe II y fue copiado en 1628-1629 por Rubens, quien se acercó a la obra de su predecesor con voluntad de aprender y de medirse con él. Original y copia eran dos de las pinturas más prestigiosas de las colecciones reales. En el Siglo de Oro, la contienda de Palas y Aracne se vinculó con la idea de que no hay nadie tan perito en su arte que no sea susceptible de mejora en el futuro. Era un tema presente en los tratados artísticos, y que probablemente Velázquez quiso actualizar mediante el ejemplo histórico de Rubens enfrentándose a la obra de su predecesor Tiziano.

Text i imatge / imatge i text, una dualitat que ben conjugada pot constituir la virtualitat de la transferència i la creació de coneixement (Sant Víctor 1961). Amb les imatges, es facilita la recepció dels conceptes, i fins i tot, es retroalimenta la mateixa redacció i expressió del pensament medieval (Onians 1988; Manguel 2002: 29; Argullol 2002). Com deia Balzac (1990):

La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie. Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression.

Es tracta de combinar atmosferes sorgides a l'empara de nivells culturals i de formació diferents (autor, pensador, receptor), resolts de manera diferent al llarg de l'Edat Mitjana i de la Història de la Cultura.

4. IMATGES ALS TEXTOS PER VEURE'N MILLOR L'ENTRELLAT

La profusió d'imatges en els manuscrits medievals i del Renaixement tenia una funció «docent» i tendent al *prodesse*, sense deixar de costat el *delectare*. En *Tirant lo Blanch* no tenim imatges, el seu manuscrit tenia un aspecte material més aïna pobre i sense cap esplendor, si es jutja per l'únic foli que se n'ha trobat, conservat en la Biblioteca de la Diputació de València i descobert per l'estrenu investigador valencià Jaume J. Chiner Gimeno —el «manuscrit Chiner»—; de fet, una vegada impresa l'obra, el manuscrit en si va perdre valor i finalment l'única utilitat d'un dels seus folis va ser la de servir de guarda d'una simple còpia d'un plet del *xvi* entre diversos membres de la família de Loris (Chiner 1993). No obstant això, les descripcions, els parlaments, la mateixa trama i els seus components són verdaderes il·lustracions o imatges de la cultura, la tradició i la realitat de l'època, si bé en una mimesi narrativa de ficció. De fet, amb un *Tirant lo Blanch* ben il·lustrat amb imatges coetànies que remetien a l'època, tindrem una verdadera «enciclopèdia» de la cultura i la vida de l'Edat Mitjana i del Renaixement europeu. No debades venim manllevant termes —com acabem de fer ara— com «il·lustració», «enciclopèdia», «coneixement»... Es tracta de paraules claus per a l'enciclopedisme. Així com el terme «enciclopèdia» apareixerà en el *s. xvi* francès, derivat del grec *enkuklios paideia*, és a dir, «ensenyanment en cercle», en el *Pantagruel* de Rabelais. Serà en el *s. xviii* quan donarà lloc a una vertadera revolució en la història cultural d'Occident. No obstant això, no és menys cert que ja en l'Edat Mitjana es dona tota una producció textual a pal i il·lustrada que té per principal objecte el coneixement, el «racionament», conservació, classificació i transmissió, de camps tan diversos com la història natural, cosmologia, geografia, teologia, física i metafísica, etc. Es dona per establert que l'Edat Mitjana constitueix el tercer dels grans períodes d'enciclopedisme, i l'Antiguitat i la Il·lustració del *s. xviii* són els altres dos. En l'Edat Mitjana, de fet, «el» coneixement és l'objecte preferencial. En aquesta època es va donar lloc a la generació de les anomenades literatures sapiencials o —amb l'escassa fortuna que sempre es té amb les equivalències terminològiques entre tipologies textuais o genèriques— «enciclopedistes» (Picone 1994). No hi havia un interès pel progrés de la ciència o el coneixement en el sentit contemporani, òbviament. Eren uns altres temps i no estava tan ben vist la innovació i el desenrotllament, com la continuació de la tradició i, en definitiva i en el fons, la «finalité théologique, celle de compléter l'intelligence de l'Écriture par la connaissance du monde créé» (Beyer de Ryke 2004:

1-2). Hi va resultar fonamental l'anomenat Renaixement del s. XII i la renovació filològica que va comportar —o va coadjuvar— a crear-ho que va conduir al floriment d'un cert «humanisme» cristià cristal·litzat en els estudis escolàstics.

No és una qüestió baldera l'establiment de les fites o característiques de l'«enciclopedisme» medieval. L'extensió cronològica, des de sant Isidor de Sevilla, així com l'evolució dels continguts, de la mà dels avanços en segles fonamentals per al progrés del coneixement occidental, i la mateixa evolució de la literatura (dels usos lingüístics, primer només en llatí, després, la irrupció de les llengües vulgars), i, finalment, la irrupció de les imatges com a part constitutiva del discurs, són quatre vèrtexs variables i canviants que determinen la dificultat de la descripció etiològica del gènere (Ribémont 1997).

Serà en els s. XIII quan es donarà l'«edat d'or» de l'enciclopedisme medieval. Quatre són les obres *majors* que, compostes entre finals del s. XII i finals del XIII, n'establixen les línies mestres: *De naturis rerum* d'Alexandre Neckham, *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais, *Liber de natura rerum* de Thomas de Cantimpré i el no menys influent *Speculum maius* de Vincent de Beauvais (Lusignan & Paulmier-Foucart 1997). Només els títols ja són transparents: es tracta de conèixer o donar a conèixer o reflectir les propietats i les característiques de les coses (naturals), en definitiva per a veure les «no naturals». Es tracta de quatre obres fonamentals també per a l'escolàstica medieval, precisament en el segle clau de l'escolàstica. Es tracta, per tant, de compilar, ordenar, classificar, «disposar» en forma i mode el coneixement. A més, es tracta d'integrar els nous coneixements aportats pel «Renaixement» del segle anterior, que va significar una veritable mutació cultural a Occident provocada per les aportacions de les fonts grecoàrabs (Ribémont 1995, 2001, 2002).

A mitjan s. XIII, ja trobarem la primera obra «enciclopèdica» medieval en llengua vulgar, en aquest cas en francès: *Image Du pele*, de Goussin de Metz (1246). Obra didàctica de 6.600 versos, «ce livre de clergie» es proposa proveir els laics d'una representació ordenada de les claus i elements del funcionament del món. Inspirada en la *Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis, també se situa en la línia moral augustiniana segons la qual l'estudi ha de conduir a viure millor. Dedicada a Robert d'Artois, germà de sant Lluís, aquesta obra va tenir un gran èxit: 67 manuscrits.

L'obra de Goussin de Metz inspirarà, al seu torn, Matfré Ermengaud i el seu *Breviari d'Amor*. Aquesta obra és la compilació medieval en llengua occitana més extensa i de fet, és la més extensa entre les escrites en llengua vulgar (Cherchi 1994).

Com potser no podia ser d'una altra manera, els dos «pols» de coneixement i vida que s'integren o concilien en l'obra d'Ermengaud són la moral cristiana i l'amor, l'amor diví, com a sublimació del *fi* que fins llavors, últim quart del s. XIII, havia senyorejat la gran literatura de creació romànica: la literatura cortesa, la literatura trobadoresca. El conjunt de la seua matèria està d'acord amb el tenor comú de la tradició enciclopèdica romànica medieval. És especialment interessant el fet que es tracte de les més extenses en llengua romanç i que, per això i/o a conseqüència d'això, l'autor es dirigisca —*ex origine*— als trobadors i als enamorats. Tal és el seu interès, no sols ser una obra compilatòria de coneixements amb una finalitat teològica. No obstant això, no ha de pensar-se que no atén als deures diaris del (bon) cristià, sinó que a més es deté bastant en l'estructura de la societat, perquè ve a voler —de fet així ho explicita— cristianitzar l'amor cortés (Ricketts 1997). El *Breviari d'Amor* ve a ser en l'àmbit de la llengua occitana el que el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i Jean de Meung a l'àmbit de llengua francesa, especialment a partir de l'aportació «enciclopèdica» d'aquest últim. L'altra gran fita en vulgar és *Li livres Dou Tresor*, de Brunetto Latini, de títol si és possible més transparent ja que indica que es tracta d'un «tresor», una verdadera «recopilació» (Binkley 1997).

Per tot això, la funció de les il·lustracions és essencial en l'enciclopedisme medieval (Sandler 1997). Les enciclopèdies modernes i contemporànies són inconcebibles sense aparat gràfic i il·lustracions. Les medievals, emperò, no sempre en tenien, i menys encara «al principi», encara que no exclusivament. De fet cal citar tres referents imprescindibles de l'enciclopedisme medieval com són les *Etymologiae* de sant Isidor de Sevilla, *De proprietatibus rerum* de Bartholomeus Anglicus i el *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, que no contenen tradició ni cap aparat iconogràfic (Binkley 1997; Greetham 1980; Seymour 1992; i Seymour 1975-1988). No obstant això, també cal citar entre les referències no menys imprescindibles altres que sí que estan il·lustrades: *De rerum naturis* de Rabanus Maurus, el *Liber floridus* de Lamberto de Sant Vern, *Li Livres Dou Tresor* de Brunetto Latini, diverses traduccions en vulgar de l'obra d'Anglicus (especialment en francès, *Propriétés des choses*), l'*Hortus deliciarum* de Herrad d'Hohenbourg, l'*Omne bonum* de Li Palmer, o el *Breviari d'Amor* d'Ermengaud.

En aquestes obres il·lustrades les imatges compleixen diverses i importants funcions: informació útil i esquemàtica, fàcil de captar i senzilla d'entendre sobre la forma i les característiques de les coses o conceptes tractats; poden ser fins i tot una continuació, una extensió o addenda als textos que il·lustren; conformen un diàleg

o un concert de veus amb el text, a què, a més, milloren en qualitat i afigen valor, element extern necessari en la societat medieval perquè n'augmente en valor distintiu el contingut (Sadler 1997).

Tirant lo Blanch no pretenia ser cap obra enciclopèdica, però, precisament per la seua «totalitat» —en termes de Vargas Llosa— condensa també bona part de la cultura medieval i ja prerenaixentista, tant en les citacions-intertextualitats-plagis de la cultura i tradició llibresques, com també en les situacions, escenes i seqüències narratives. D'altra banda, els lectors del l'època l'entenien com una obra de «regiment de prínceps» i una mena de tresor de coneixements socials, polítics i militars (Martines 1997). En aquest sentit també és una obra «actual» en el seu temps, plenament trenada, quan no imbricada, en la seua època i en el «genoma» cultural del seu procés creador i en el dels seus àmbits de recepció. Joanot Martorell «pinta» amb paraules múltiples escenes que trobem, ja en el segle xv i fins i tot coetànies al mateix procés creatiu i de primera recepció de l'obra, traçades, dibuixades, delineades, historiades i fins i tot il·luminades en manuscrits (còpies i originals) de les obres que està establert que van servir de fonts directes (o indirectes, segons el cas) en la seua creació mateixa.

Es tracta d'uns raonaments que, ja ho veiem, proporcionen bons resultats aplicats al *Quixot*, que podem veure al portal web del Centro de Estudios Cervantinos (Universidad de Alcalá de Henares). Il·lustrar el *Quixot* seguint l'obra amb imatges de l'època, bé de la «realitat», bé de les il·lustracions de les obres que «portaven» imatges, serveix per a, d'una banda, documentar i calibrar al detall el grau de realisme i de coneixement de la realitat del seu temps per part de l'autor, i al mateix temps apreciar amb màxim detall l'aparent oposició en el concert entre realitat-irrealitat (o pretesa bogeria) que es dona en l'obra. Certament el *Quixot* pot ser considerat una «enciclopèdia» tant de la literatura precedent i coetània, així com també de la mateixa realitat de l'àmbit hispànic del moment. De fet no es tracta tant d'«il·lustrar» com a acte creatiuartístic, com sí de cercar les imatges coetànies que millor s'adiguen amb el que aqueix text descriu textualment. En definitiva es tracta de establir els lligams text-imatge/imatge-text.

Tirant lo Blanch també és una «Ω», és a dir, un continent providencial, per volum i diversitat de capacitat i, alhora, per situar-se, entre la seua autoria i la seua edició, en un avançat capvespre medieval. La memòria literària de Martorell i els «plagis» o deutes textuais que contreu en la seua obra (Hauf 2004) ens *oculis subiecta* nombroses de les millors obres (de ficció i de pensament) de tota l'Edat Mitjana.

5. ACAREM IMATGES COETÀNIES A PASSATGES DE *TIRANT LO BLANCH*



1) *Passetjada cortesa:*

Manuscrit de mitjan s. xv, pràcticament coetani de l'autoria de Martorell. La il·luminació historiada es correspon pràcticament al detall amb una de les escenes més anomenades de *Tirant lo Blanch*. Tirant fa de mitjancer d'estat —veritable «celestino»—, a requeriment del rei de França, entre l'hereva de Sicília, Ricomana, i el príncep Felip de França. Aquest és un inepte també en les relacions cortesanes i amoroses. Son pare, rei de França, demana ajut a Tirant, perquè concite l'apropament entre els joves, el matrimoni dels quals tants guanys donarà als dos regnes. Tirant fa que la parella isca a passejar cortesament, amb els cavalls amb tots els arreus, mentre molts a la cort segueixen les evolucions dels que festegen.



2) *Dol a la cort:*

Manuscrit francès del començament del s. xvi, de la *Relació dels funerals d'Anna de Bretanya* (Biblioteca Nacional de França, París). Es correspon quasi al detall amb la descripció del dol de la

cort imperial de Bizanci just quan hi arriba Tirant. A la novel·la, qui hi és de cos present és l'heureu de l'Imperi, mort en batalla contra els turcs.



3) *Bany cortés:*

Gravat acolorit de Durer (en una primera versió era dibuix a carbó, 1496).

En la relació amorosa entre Tirant i Carmesina, la tímidesa i la inexperiència vital d'ell provoca que necessite l'ajuda de «tercers amics». Plaerdemavida, donzella de Carmesina, ajuda Tirant a enamorar-se i a apropar-se a la seua amada. En un passatge, l'enginyosa donzella amaga Tirant dins un armari perquè guaita pel forat del pany l'escena, sens dubte sensual, del bany de la seua estimada i del seu seguici femení. Els cossos, bells segons els cànons de l'època, fins i tot el de la Viuda Reposada, dida de Carmesina que fou, la qual, tot i estar en la maduresa de la seua vida, encara era —a l'albir del narrador— atractiva. Aquesta, no arriba a despullar-se del tot i no es lleva el barret, amb una forma troncocúfica i vermell, talment com apareix en la dama mig engenollada amb un lleu escorç que deixa veure'n tot el tors i bust, mentre passa la mà per l'esquena de la dona més gran —i grassa—, també coberta i que ben bé podria ser com l'emperadriu.

En aquest gravat també hi ha el detall de qui guaita, al fons, per un finestró.



4) *L'amant que fuig*

Il·luminació historiada d'una Bíblia francesa. Ms. de mitjan s. xv (Biblioteca Nacional de França, París)

En un famós episodi, Tirant aconsegueix entrar de nit a la cambra de Carmesina, gràcies als bons serveis de Plaerdemavida. Però, encés d'amor, no pot impedir que Carmesina detecte que qui li acarona els pits i, fins i tot, vol «anar del melic en avall», no és la seua donzella fent-li un massatge després del bany, abans d'anar-se'n a dormir.

Carmesina s'esglaia i crida. Tirant i Plaerdemavida s'esveren. Ell fa força, la donzella li fa raons en pro del silenci... Carmesina, emperò, delibera cridar. L'alarma és general al Palau. Tirant ha de fugir. L'Emperador, l'Emperadriu, la Vídua Reposada i tot el seguici imperial sembla que ja són a punt d'accedir a l'alcova de Carmesina. L'enginyosa donzella ja ha previst la sortida: havia preparat, per si de cas, una corda per la qual es despenjaria Tirant. Una corda que no arriba fins al capdavall... El resultat és que Tirant cau i es trenca una cama...

En aquesta il·luminació el rei David és sorprès quasi in fraganti i ha de fugir de manera ben semblant, encara que no resulta ferit. Mentre, la seua estimada, dona bones raons als qui volen encalçar-lo. Carmesina, en l'obra de Martorell, no denuncia qui s'ha ficat sense permís al seu llit i qui volia fer de la força virtut...; només diu, a requeriment de son pare l'emperador —qui hi ha comparegut sense la dignitat exigible a l'emperador de Bizanci: amb camisa i barret de dormir—, que branda l'espasa imperial i un gresol, que l'ha atacada una rata. Tirant l'hi havia arrapada una galta.



5) *L'amant*

El mateix passatge que la il·lustració anterior. En aquest cas, la imatge pot aprofitar també per a l'arribada furtiva de l'amant. *Biblia de Alba*, ms. mitjan s. xv (Palacio de Liria, Madrid).

En aquesta imatge i en l'anterior hi ha també el factor de la cooperació necessària d'un tercer (se suposa que amic) i/o fins i tot de l'estimada mateixa. En aquest sentit val a remetre a l'expressiva il·luminació del Còdex Manesse, de mitjan segle xiv (Bibliothek Heidelberg Universität, Alemanya). En aquest, l'estimada s'esforça treballosament a menar una corriola que fa ascendir una mena de gàbia en la qual puja a festejar el seu amic i amat. Aquest deu ser el *Minnensinger* Kristan Von Hamle, nom que concorre en aquest full d'aquest còdex de tanta anomenada quant a la documentació dels *Minnensänger*.



6) Constantinoble, la Segona Roma (1)

Il·luminació de mitjan s. xv (Biblioteca Nacional de França, París).

Destaca el detall i les proporcions de la cúpula de Santa Sofia.

Acareu el delitós tractament de les formes, proporcions i entorn de la ciutat, amb la imatge darrera d'aquesta sèrie, quan ja és turca.



7) Constantinoble, la Segona Roma (2)

Il·luminació de les *Grands Chroniques Françaises*, de J. Fouquet, 1460 (Biblioteca Nacional de França, París).

Entrada a Constantinoble de Lluís VII i Conrad IV. Literalment són *ante portas* de la capital de Bizanci. Ens trobem en el context de la segona croada a Terra Santa. Semblava que encara era possible esbandir el perill infidel i que les seues urpes no arrabassassen la Segona Roma a Occident.



8) Setge de Rodes

Il·luminació d'un ms. de mitjan s. xv (Biblioteca Nacional de França, París).

Rodes va patir diversos setges, fins que va caure, finalment, en el segle XVI. Tirant, abans d'iniciar la seua aventura a Bizanci, fa bones accions a Rodes i ajuda a esbandir l'amenaça turca (i genovesa). No va ser un setge menor, precisament, si tenim en compte la novel·la de Martorell i si ho comprovem en el «report» que ens en fa aquest «document» gràfic.



9) La literatura: el setge de Constantinoble

Il·luminació d'un ms. de mitjan s. xv (Biblioteca Nacional de França, París).

Atapeïts rengles de tendals i rengles en formació turcs, i muralles bizantines atapeïdes de defensors. Torres rebaixades per impactes d'artilleria turca, i una defensa que se suposa aferrissada per part d'un fum de defensors. De fet, aquesta imatge no es correspon gaire amb la realitat: les forces turques eren abassegadorament superiors, i els defensors eren ben i ben migrats. De fet, Tirant, en la novel·la, sempre pren la iniciativa. Ací, els defensors s'esperen... a rebre ajut de fora, que no va arribar, i o un miracle que no es va produir...



10) La realitat: El (darrer) setge de Constantinoble (1)

Frescos al mur exterior del monestir romanès de Sant Miquel (s. xv).

El darrer setge de Constantinoble, el que va fer que la Segona Roma caigués en mans dels turcs, va trasbalsar del tot el món cristià de l'època; de fet, encara roman a l'imaginari col·lectiu de l'orient europeu i en el món ortodox com el dia del «Desastre» i l'inici de la vindicació de Rússia i del Patriarcat de Moscou com la Tercera Roma, tendent a la recuperació de la Segona. La caiguda de Constantinoble va tenir un impacte espiritual en el destí de Rússia i en el nacionalisme rus (Leonardos 2006; Isnenghi 2006; Kountoura-Galake 2006; Novikoda 2006; Arséntieva 2006; Ivanova 2006).

De fet, la caiguda de Constantinoble va tenir una repercussió quasi directa a València capital amb l'assalt a la moreria, en 1455 (Ruzafa 2006). Per tant, una repercussió quasi coetània a l'autoria de Martorell.

Vid. imatge següent, detall d'aquesta.



11) El (darrer) setge de Constantinoble (2)

Frescos al mur exterior del monestir romanès de Sant Miquel (s. xv).

Aquest detall se centra en quina era l'«arma secreta» dels bizantins amb l'enemic *ante portas*: l'exhibició de l'ingent «banc» de relíquies de què eren dipositaris l'imperi Bizantí i el Patriarca de

Constantinoble. Vegeu la icona tota daurada de la Mare de Déu amb l'Infant que exhibeix un dels jerarques del patriarcat als merlets, o el llenç que desplega un altre, amb els braços oberts del tot amb la Santa Faç de Crist (amb nimbe crucífer). Mentrestant, els merlets, quasi deserts, són defensats per pocs arquers i pocs servidors d'artilleria, en contrast a les atapeïdes fileres de soldats i canons turcs que hi ha extramurs, envoltant la ciutat.



12) Constantinoble ja ha caigut

Frescos al mur exterior del monestir romanés de Sant Miquel (s. xv).

La realitat va ser molt més sagnant... L'endemà de la conquesta de Constantinoble, Mehmed II va ordenar decapitar alguns dels derrotats més insignes: el batle venecià Girolamo Minotto, per exemple, o Pere Julià amb els seus fills, el cònsol de mar. Així ho llegim a Pertusi (1976: 38), que reporta la crònica esmapresa del metge d'una galera veneciana, Nicolò Barbaro, que va poder fugir de la desfeta aqueix mateix dia: «Dopo presa la città, il Turco fece far cride, che chi avesse case in Constantinopoli gli dicesse, che egli le faria consegnare, et molti grechi et latini andarono a dirli dove erano le sue case, fra quali fu il nostro bailo, et il consolo Taragonense, et in vece delle case, il Turco feceli tagliar la testa a esso consolo et a doi altre de suoi, et al bailo nostro et suo fiol».

El notari barceloní Joan Fogassot, que era d'ambaixada a Nàpols, reporta com va oir dels ambaixadors bizantins que, vestits de dol, van arribar a Nàpols tot just després de la desfeta les malvestats comeses pels turcs. Un altre testimoni d'aqueixa mateixa ambaixada de Fogassot a Nàpols, diu que «Lo turch ha fet tallat los chrestians de xii en sus», en un altra lletra comuna de 1453 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) (Morfulleda i Caralt 2006:40-41).

Aquesta imatge s'adiu del tot amb els versos següents d'una de les composicions per la pèrdua de Constantinoble presentades al certamen convocat llavors per Antoni Sapllana a Barcelona (Riquer 1997):

Plors, plants, senglots e gemechs de congoxa
me rompen tot e no me'n meravell,
per lo cruel e dolorós plor novell
d'on me complanch ab fort mortal angoxa,
e durs sospirs del cor van arrenquant,

quant hoí dir: “Presa Contastinoble
és pel gran Turch es discipat lo poble,
prínceps, barons són venuts a l’encant.

Vid. Paudice 2006.



13) Constantinoble ja turca

Il·lustració ms., turc del primer terç del segle XVI.

Si per als cristians, catòlics i sobretot per als ortodoxos, la caiguda de Constantinoble va ser un «Desastre», en canvi, per als turcs, va ser una victòria digna de tot el mèrit (Paudice 2006).

De fet, des del mateix moment de la seua entrada a la ciutat, el soldà Mehmed II tenia la ferma determinació a no perdre-la mai. De fet, aquesta il·lustració, que tanta importància dóna a les fortificacions artillades, no deu voler dir en absolut una cosa diferent.

Noteu que el tractament de les formes i volums quant a aquesta ciutat és ben i ben diferents del que es copsa en les miniatures i il·luminacions bizantines i romàniques...

VICENT MARTINES
Universitat d'Alacant
Projecte IVITRA i CIEAHCA

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AA. DD. 2002, *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- ALIGHIERI, Dante (1980) *Obras completas*, con «La divina comedia» en text bilingüe, versió castellana de Nicolás González Ruiz sobre la interpretació literal de Giovanni M. Bertini, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, núm. 157, MCMLXXX.
- (1983) *Divina comedia*, traducció d'Andreu Febrer, 2 vols., a cura d'Annamaria Gallina, Barcelona, Barcino.
- (1998) *La divina comedia*, edició de Giorgio Petrocchi, traducció i notes de Luis Martínez de Merlo, amb un apèndix sobre Dante a Espanya de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra.
- (2004) *Comedia: Infierno*, traducció, pròleg i notes d'Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- (2004) *Comedia: Paraíso*, traducció, pròleg i notes d'Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- (2004) *Comedia: Purgatorio*, traducció, pròleg i notes d'Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- ARCHER, Robert, ed. (2007), *Ausiàs March. Obra poètica completa*, Alacant / Madrid / Valencia, IVITRA (Universitat d'Alacant) / Instituto Cervantes.
- ARGULLOL, Rafael (2002) *Una educación sensorial: historia personal del desnudo femenino en la pintura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ARISTÓTELES (2000), *Acerca del alma*, introducció, traducció i notes de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU (1982) *Poéticas*, edició d'Anibal González Pérez, Madrid, Editora Nacional.
- ARSÉNTIEVA, Natalia (2006) «La dimensión espiritual de la caída de Constantinopla para el destino de Rusia», dins E. Motos i M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, La Caída / Η Άλωση*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada / Grup d'Investigació «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 165-178.
- BADIA, Lola, ed. (2002), *Ramon Llull, Començaments de medicina- Tractat d'Astronomia*, Palma, Patronat Ramon Llull (NEORL, 5), 2002. [Edició digital del *Tractat d'Astronomia* accessible en <<http://www.bib.ub.es/www7/llull/astromia.htm>>.]
- BEAUVAIS, Vincent de (1475) *Speculum historiale*, Estrasburg, Johan Mentelin, 1473. [Incunable: microfitxa, Library of Congress, EUA.]

- BERCEO, Gonzalo de (1975) *Obras completas, III. El duelo de la Virgen, Los himnos, Los loores de Nuestra Señora, Los signos del juicio final*, estudi i edició crítica a cura de Brian Dutton, Londres, Tamesis.
- BEYER DE RYKE, Benoît (2002) «Les encyclopédies médiévales, un état de la question», *Pecia. Ressources en médiévalistique*, 1, pp. 9-42.
- BINKLEY, Peter, ed. (1997) *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second COMERS Congress, Groningen (1-4 July 1996)*, Leiden / Nova York, Brill.
- (1997) *Pre-Modern Encyclopaedic Texts*, Leiden, Brill.
- BRINK, C. O (1971) *Horace on Poetry. The 'Ars poetica'*, Cambridge, The Cambridge University Press.
- CALVO SERRALLER, Francisco (2002) «El coloso de la historia», en AA. DD. 2002, pp. 13-24.
- CANET, José Luis (1996-1997) «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1. [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html>.]
- CAPELLANUS, Andrea (1990) *De amore: tratado sobre el amor*, traducció del llatí a l'espanyol per Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio.
- (2006) *Libro del amor cortés*, traducció del llatí a l'espanyol per Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial.
- CAST, David (2002) «Boccaccio, Botticelli y la historia de Nastagio degli Onesti», en AA.DD. (2002), pp. 71-85.
- CHECA, Fernando (2002) «'Inventio' a la veneciana: las 'poesie' de Tiziano para el rey de España», en AA.DD. (2002), pp. 145-164.
- CHERCHI, Paolo (1994) «L'enciclopedia nel mondo dei trovatori: il *Breviari d'Amor* di Matfré Ermengaud», en Michelangelo Picone (dir.), *Atti del Convegno «L'enciclopedia Medievale»*, Ràvena, Longo.
- CHINER GIMENO, Jaume (1991) *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell (amb un fragment manuscrit de "Tirant lo Blanch")*, pròleg de Martí de Riquer, Alcoi, Editorial Marfil.
- DAHAN, Gilbert (1991) «Encyclopédies et exégèse de la Bible aux XII^e et XIII^e siècles», *Cahiers de recherches médiévales*, 6 (= «Vulgariser la science»). [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>>.]
- DUCHENNE, Marie-Christine & Monique PAULMIER-FOUCART (1999) «Vincent de Beauvais à l'Atelier», *Cahiers de recherches médiévales*, 6 (= «Vulgariser la science»). [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>>.]

- FERGUSON, George (1956) *Signos y símbolos en el arte cristiano: ilustrado con pinturas del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé.
- FERRANDO, Antoni (2007) «El *Breviari d'Amor*: autoría, estructura y difusión», dins *Breviari d'Amor de Matfré Ermengaud (Biblioteca Nacional de Rusia, Isp. F.v. XIV. NI). Libro de estudios*, San Petersburgo (Rússia) / Madrid, Biblioteca Nacional de Rússia / AyN Ediciones, pp. 9a-30b.
- FERRER MALLOL, María Teresa, ed. (1987), *De l'esclavitud a la llibertat: esclaus i lliberts a l'edat mitjana. Actes del col·loqui internacional celebrat a Barcelona, del 27 al 29 de maig de 1999. Col·loqui «De l'Esclavitud a la Llibertat»*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals.
- (1987) *Els sarraïns de la Corona Catalano-Aragonesa en el segle XIV: segregació i discriminació*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals.
- (1988) *La frontera amb l'islam en el segle XIV cristians i sarraïns al País Valencià*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals.
- FLAUBERT, Gustave (1926-1933) «Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862», en *Correspondance*, París, Louis Conard.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2002a) «Relato mítico y momento pictórico: Rubens y Ovidio», en AA.DD. 2002, pp. 281-298.
- (2002b) «Prólogo», en Dionisio Tracio, *Gramática. Comentarios antiguos*, introducció, traducció i notes de Vicente Bécares Botas, Madrid, Gredos.
- GÓMEZ PIN, Víctor (2002) «Qué cabe ver (tras la trama de 'El descendimiento')», en AA.DD. 2002, pp. 55-70.
- GREETHAM, D. C. (1980) «The Concept of Nature in Bartholomaeus Anglicus», *Journal of the History of Ideas*, 41:4, 663-677. [The University of Pennsylvania, EUA.]
- HAUF, Albert, ed. (2004), *Tirant lo Blanch*, València, Ed. Tirant lo Blanch.
- HORACI (1927), *Sàtires i Epístoles*, text corregit per Isidor Ribas Bassa, traducció de Llorenç Riber, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- HORACIO (2000) *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, ed. a cura de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra.
- HULT, D. F. (2002) «Allégories de la sexualité dans l'*Ovide moralisé*», *Cahiers de recherches médiévales*, 9 [= «Lectures et usages d'Ovide»]. [<http://crm.revues.org/document50.html>].]
- INSENGHI, Laura (2006) «Η άλωση πριν την Άλωση. La conquista prima della Conquista», dins E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años*

- de su caída* / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, *La Caída* / Η Άλωση, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grupo de Investigación “Estudio de la civilización griega medieval y moderna”, pp. 19-28.
- IVANOVA, Diliaa (2006) «La caída de Constantinopla y su reflejo en la cultura y literatura búlgaras», dins E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída* / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, *La Caída* / Η Άλωση, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grup d’Investigació «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 179-183.
- KOUNTOURA-GALAKE, Eleonora (2006) «20 May 1953: The Fall of Constantinople and the Memory of the Enigmatic St Theodosia. A Strange Coincidence», dins E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída* / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, *La Caída* / Η Άλωση, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grup d’Investigació «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 75-82.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1961) *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, Nova York, Harper and Row.
- (1961) *Medieval Aspects of Renaissance Learning: Three Essays*, Durham, Duke University Press.
- LEE, Rensselaer W. (1982) *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- LEONARDOS, George (2006) «The sieges of Constantinople», E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída* / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, *La Caída* / Η Άλωση, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grup d’Investigació «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 15-18.
- LUSIGNAN, Serge & Monique PAULMIER-FOUCART, dirs. (1997), *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIIIe siècle*, Grâne, Éditions Créaphis.
- MANGUEL, Alberto (2002) *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, Madrid, Alianza Editorial.

- MARTINES, Vicent (1995) *Els cavallers literaris* (Premio de Ensayo Fundación Ortega y Gasset), Madrid, UNED.
- (1997) *El Tirant poliglota. Estudi sobre Tirant lo Blanch a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels ss. XVI-XVIII*, Pròleg d'Amadeu-J. Soberanas i Lleó, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Curial.
- (1999) «Del Girart de Rosselló a la Queste del Saint Graal tot passant per Ramon Llull», dins *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma, Mallorca, 8-12 de setembre de 1997)*, Barcelona / Palma de Mallorca, vol. 1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 99-III.
- (2007) «Ver para entender y cree. Texto e imagen en el Breviari d'Amor de Matfré Ermengaud», dins *Breviari d'Amor de Matfré Ermengaud (Biblioteca Nacional de Rusia, Isp. F.v. XIV.NI). Libro de estudios*, San Petersburgo (Rússia) / Madrid, Biblioteca Nacional de Rússia / AyN Ediciones, pp. 71-254.
- MIGNE, Jacques-Paul (1993-1995) *Patrologia cursus completus [Patrologia latina database]*, Chadwyck-Healey, 5 CD-ROM.
- MORDULLEDA I CARALT, Francesc (2006) «'Prescha Constantinoble / és pel Gran Turch e discipat lo poble; / prínceps barons són venuts a l'encant'. Presencia catalana en la defensa de la Ciudad», dins E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, La Caída / Η Άλωση*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grupo de Investigación «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 35-40.
- NOVIKOVA, Olga (2006) «El impacto de la caída de Constantinopla en Rusia (siglos XV-XVI)», dins E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, La Caída / Η Άλωση*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grupo de Investigación «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 15-18.
- ONIANS, Richard Broxton (1988) *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate: new interpretations of Greek, Roman and kindred evidence, also of some basic Jewish and Christian beliefs*. Cambridge, Cambridge University Press.

- PANOFSKY, Edwin (1972) «Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art», en Edwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Harper and Row, New Cork, pp. 3-31 [Originalment publicat en 1939 per Oxford University Press, N.Y. Reimprés en *Meaning and the Visual Arts: Papers In and On Art History*, per Erwin Panofsky, pp. 26-54. (1957). Garden City, N.Y: Doubleday Anchor Books.]
- PAUDICE, Aleida (2006), «Elia Capsali's view of the Ottomans and his account of the fall of Constantinople», dins E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, La Caída / Η Άλωση*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grupo de Investigación «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 89-96.
- PICONE, Michelangelo (dir.) (1994), *Atti del Convegno "L'enciclopedismo Medievale" (San Gimignano, 8-10 ottobre 1992)*, Ravenna, Longo.
- PRETTE, Maria Carla & Alfonso DE GIORGIS (2002), *Comprender el arte y entender su lenguaje*, Madrid, Susaeta.
- RIBÉMONT, Bernard (1995) *De Natura rerum, études sur les encyclopédies médiévales* Orleans, Paradigme («Medievalia» 18).
- (1997) «Les encyclopédies médiévales: problèmes de genre», en Peter Binkley (ed.), *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second COMERS Congress, Groningen (1-4 July 1996)*, Leiden / Nueva York, Brill.
- (1999) «Repères bibliographiques sur les encyclopédies médiévales de l'Occident latin (XII^e-XV^e s.)», *Cahiers de recherches médiévales*, 6 [=Vulgariser la science]. [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>]
- (2001) *Les origines des encyclopédies médiévales: d'Isidore de Séville aux Carolingiens*. París, Honoré Champion.
- (2002a) *La «Renaissance» du XIII^e siècle et l'encyclopédisme*. París, Honoré Champion.
- (2002b) «L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative», *Cahiers de recherches médiévales*, 9 [=Lectures et usages d'Ovide]. [<http://crm.revues.org/document907.html>]
- RICKETTS, Peter (1997) «The *Breviari d'Amor* of Matfré Ermengaud and the Encyclopaedic Tradition of the Middle Ages», en Binkley 1997.

- RUZAFÀ GARCÍA, Manuel (2006) «Repercusiones en Valencia de la caída de Constantinopla: el asalto a la morería de 1455», dins E. Motos & M. Morfakidis filactós (eds.), *Constantinopla. 550 años de su caída / Κωνσταντινούπλη. 550 χρόνια την άλωση. II, La Caída / Η Άλωση*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas / Universidad de Granada (Vicerectorado de Extensión Universitaria) / Grupo de Investigación «Estudio de la civilización griega medieval y moderna», pp. 185-202.
- SADLER, Lucy Freeman (1997) «The Role of Illustrations in Medieval Encyclopaedias», en Binkley 1997.
- SAN VÍCTOR, Hugo de (1961) *“The Didascalicon”: A Medieval Guide to the Arts*, Oxford, Oxford Medieval Press.
- SEYMOUR, Michael C. (1992) *Bartholomaeus Anglicus and his Encyclopedia*, Brookfield, Vt: Ashgate Publishing Company.
- SEYMOUR, Michel, ed. (1975-1988) *Bartholomaeus Anglicus, On the properties of things: John Trevisa's translation of Bartholomaeus Anglicus De proprietatibus rerum : a critical text*, Oxford, Clarendon Press.
- SOLLER, Claudio da (2005) «The beautiful woman in the medieval Iberian: rethoric, cosmetics, and evolution», tesi doctoral de la University of Missouri-Columbia.
- VAN DEN ABEELE, B., H. MEYER & B. RIBÉMONT (1999) «Éditer l'encyclopédie de Barthélemy l'Anglais : vers une édition bilingue du *De proprietatibus rerum* », *Cahiers de recherches médiévales*, 6 [=Vulgariser la science]. [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>]
- VASARI, Giorgio (1966) *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura de Rosanna Bettarini, Florència, Sansoni Editore.
- VELÁZQUEZ (2007) *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada del Siglo de Oro* (19 de novembre de 2007-24 de febrer de 2009, comissari: Javier Portús). [<http://www.museodelprado.es/pagina-principal/exposiciones/info/en-el-museo/fabulas-de-velazquez/la-exposicion/>], consulta: 19/11/2007.]
- VOSTERS, Simon A. (1990) *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra.
- «Vulgariser la science» (1999), *Cahiers de recherches médiévales*, 6. [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>]
- WARNER, MARINA (2002) «Metamorfosis fantásticas: frutos prohibidos y otros mundos en *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch», en AA.DD. 2002, pp. 87-112.